LA IRRUPCIÓN DEL INCONSCIENTE

Conferencia leída en el curso:

L'inconscient: pensament, art i clínica.

Universitat de Barcelona. 17/7/2017

Héctor Solsona Quilis.

Es sabido que S. FREUD encontró en los sueños la vía regia de ACCESO AL INCONSCIENTE. La idea de acceso sugiere que nosotros podemos a voluntad entrar en el inconsciente, PERO pienso que esta idea es errónea. El acceso se da allí donde se da la oportunidad de acceder, y el inconsciente tiene su propia autonomía, por lo que hay que esperar a que desde su vitalidad propia aparezca en nuestra conciencia, es decir, irrumpa en nosotros, para poder percatarnos de él y empezar nuestro trabajo con el mismo. O bien, es el inconsciente el que, por medio de su irrupción, inicia su trabajo con nosotros. DEL INCONSCIENTE SABEMOS ALGO POR SUS IRRUPCIONES, es decir, por el modo violento e inesperado en que hace su aparición fuera de toda norma y, sobre todo, al margen de nuestra voluntad y control.

En lo que sigue, TRATARÉ la irrupción del inconsciente en las artes plásticas en la perspectiva de la psicología analítica de C.G. Jung. Esta irrupción puede ser interpretada de dos modos. El primero es ver cómo la psicología analítica de C.G. Jung nos permite interpretar el arte en todas las épocas enriqueciendo el disfrute y valoración del arte como algo más que un contenido estético; y el segundo, es realizar un rastreo sobre el modo en que las hipótesis junguianas han influido en las poéticas artísticas contemporáneas, entendiendo cómo estas hipótesis han puesto en valor no solo el arte como tal, sino también su relación con la educación y la clínica.

Previamente al desarrollo de estas dos perspectivas interpretativas de la irrupción inconsciente, TRATARÉ de desarrollar una narrativa histórica que nos ayude a comprender la gestación de dicha irrupción. Esta narración se inicia en la época moderna y tiene un chivo expiatorio, completamente inocente: René Descartes. Vamos allá.

RENÉ DESCARTES es conocido por ser el fundador de la filosofía moderna; el “yo pienso, luego existo” establece el inicio de la subjetividad moderna basada en la idea de la razón como fuente de conocimiento y verdad. El ideal de esta razón es la matemática, y su método es la deducción. Hasta aquí nada nuevo.

Para apreciar mejor este momento histórico debemos enfocarlo como un momento del desarrollo de la individualidad que surge como compensación de un desarrollo unilateral de una etapa anterior: la edad media.

Podemos caracterizar la edad media como la situación en la que la filosofía es sirvienta de la teología, es decir, la razón está al servicio de la fe bajo el imperio de la religión. Podemos interpretar en cierto modo que la conciencia cartesiana representa un momento crítico de la inconsciencia y fantasía religiosa.

Pero ¿qué es lo que Descartes se lleva por delante con su operación crítica? En principio la escolástica, que viene a ser más o menos, el aristotelismo. A grandes rasgos lo que se produce es la sustitución de un paradigma organicista por otro mecanicista: las causas finales desaparecen del cosmos; la teleología que orientaba todo proceso en un sentido ahora queda reducida a la causa eficiente, a la manera en que se producen los fenómenos y no a su sentido; la pregunta por el sentido carece de sentido. Otro aspecto que cambia es la consideración del alma. El alma[1] ya no es un principio animado sino simplemente conciencia que ha perdido por completo aquella continuidad vital y gradual que arrancaba desde las especies vegetales y, pasando por los animales culminaba, en las racionales. Los cuerpos se mueven mecánicamente, son máquinas empujadas por otras máquinas. El sentir desaparece; la consideración cualitativa de la realidad desaparece en favor de la cantidad: todo es matematizable. Las cualidades secundarias de las cosas no existen más que en nuestros órganos perceptivos; básicamente el mundo ha desaparecido de nuestra visión, de nuestro tacto, de nuestro olfato, de nuestro gusto y de nuestro oído, y ha pasado a ser considerado una magnitud matemática reconstruible geométricamente en su esquema y crucificado en el eje cartesiano. La fría y monstruosa razón iniciará desde ese momento el proceso de racionalización matemática e instrumental que reducirá el mundo a una ecuación encerrada en una hoja Excel, y que construyó afortunadamente el mundo que habitamos, al menos, tecnológicamente. Otra cosa es cómo andamos de moral…

Decía Descartes que el alma es más fácil de conocer que el cuerpo porque el alma es lo que somos; en cambio, el cuerpo se oculta, dada su heterogeneidad, respecto del yo pensante que somos. Que el alma es más fácil de conocer que el cuerpo, tal vez sea verdad para una persona formada por los jesuitas en el escrupuloso examen de conciencia que representan los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Y tal vez Descartes, racionalista y católico, los conociera durante su formación en La Flèche desde los 8 a los 16 años. Dejando al margen esta especulación, lo que sí sabemos es que, pese a la renuncia a las causas finales y a la pregunta por el sentido, el padre del racionalismo y de la filosofía moderna necesitaba orientar su vida y darle un sentido, una finalidad, y orientó su vida hacia el conocimiento después de interpretar tres sueños consecutivos que irrumpieron desde el inconsciente hasta el punto de hacerle despertar tres veces la misma noche del 10

[1] "conocí por esto que yo era una sustancia cuya completa naturaleza consiste sólo en pensar, y que para existir no tiene necesidad de ningún lugar ni depende de ninguna cosa material; de modo que este yo, es decir, el alma, por la que soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo, y hasta más fácil de conocer que él, y aunque él no existiese, ella no dejaría de ser todo lo que es" Descartes "Discurso del método" cuarta parte. Orbis 1983. p.72 Barcelona 1983

de noviembre de 1619[2]. Sin duda es paradójico este inicio de la edad moderna: una compensación inconsciente de la actitud consciente. Ya tenemos pues un caso de irrupción inconsciente en la vida de Descartes, y en la vida de Occidente en ese proceso de individuación que podemos llamar historia.

La operación que separa al cuerpo y el alma en la duda metódica se salda con la pérdida de la vida, del sentir, de los sentidos y del sentido y, a partir de ese momento, la realidad toda será objeto de demostración: Dios y el Mundo son cosas cuya existencia hay que demostrar. Hasta un empirista, a quien Descartes reprochará no tomar por real aquello que son incapaces de imaginar[3], tomará la existencia del mundo como una certeza moral, un estar acostumbrado a dar cierto crédito a los hábitos y percepciones mentales que tenemos: nuestra mente tiene la manía de actuar como si el mundo existiera por cuestiones prácticas.

---

[2] Aquella noche, según su biógrafo del siglo XVII Adrian Baillet, Descartes tuvo tres sueños. En el primero se hallaba en una calle barrida por un viento muy intenso. Se veía completamente incapaz de mantener el equilibrio a causa de la debilidad de su pierna derecha, pero los compañeros que se hallaban junto a él lo sostenían firmemente. Descartes despertó y se durmió de nuevo. Entonces le despertó el estruendo de un trueno que había llenado la habitación de chispas; era también un sueño. Se durmió de nuevo y soñó que encontraba un diccionario, encima de su mesa. Entonces, en otro libro, su vista "tropezó con las palabras Quid vitae sectabor iter? (¿Qué clase de vida debo seguir?). Y, a la vez, se presentó un hombre, que le era desconocido, con unos versos que empezaban con las palabras Est et non, que le recomendó encarecidamente". Descartes reconoció en estas palabras la primera línea de dos poemas Ausonius. Incluso antes de despertarse definitivamente, Descartes había empezado ya a interpretar el primer sueño como una advertencia hacia los errores pasados, el segundo como el descenso del espíritu de la verdad para tomar posesión de él, y el tercero como indicándole que se le abrían los tesoros de todas las ciencias y el camino del conocimiento verdadero. No obstante, este incidente puede haber sido elaborado por el propio Baillet como un elemento retórico que simbolizase la certeza que Descartes tenía en la validez de su forma de aproximarse al conocimiento verdadero." Blog del Departamento de filosofía Escuelas Francesas. http://dptofilosofiaeeff.blogspot.com.es/2010/02/los-tres-suenos-de-descartes.html

[3] "porque no levantan nunca su espíritu por encima de las cosas sensibles y están tan acostumbrados a considerarlo todo con la imaginación -que es un modo de pensar particular para las cosas materiales-, que lo que no es imaginable les parece ininteligible (…) y me parece que los que quieren hacer uso de su imaginación para comprender esas ideas, son como los que para oír los sonidos u oler los olores quisieran emplear los ojos; y aún hay esta diferencia entre aquéllos y éstos: que el sentido de la vista no nos asegura menos de la verdad de sus objetos que el olfato y el oído de los suyos, mientras que ni la imaginación ni los sentidos pueden asegurarnos nunca cosa alguna, como no intervenga el entendimiento" Descartes "Discurso del método" cuarta parte. Orbis 1983. p.76 Barcelona 1983

La matematización encuentra su desarrollo metafísico en la "Ética demostrada según el orden geométrico" del maldecido B. SPINOZA. La precisión y exactitud lógica se convierten en un determinismo absoluto en el que la libertad es una ilusión producida por la ignorancia de las causas que nos determinan a obrar. Lo sorprendente es que este tratado habla sobre los afectos y la imaginación, es decir, de representaciones oscuras y confusas, mutiladas, que nos alejan de la realidad y de la sabiduría. Todo nuestro conocimiento sensible, lo que llamamos conocimiento común u opinión, no es más que imaginación[4]. Este racionalista expone la deducción de todos los afectos a partir de tres primordiales: alegría, tristeza y deseo (apetito acompañado de conciencia), estableciendo las reglas precisas que los producen en una especie de física de la naturaleza afectiva, activa y pasional; es aquí donde se observa el vínculo entre imaginación y afecto, y la idea de que, desde las infinitas cadenas causales de la naturaleza infinita, los seres humanos no podemos dejar de imaginar y, por tanto, de experimentar, los afectos que van unidos a esas imágenes en secuencias asociativas que nos arrastran pasionalmente gracias a nuestra inadecuada concepción de las ideas.

Spinoza define el ser humano como deseo, pero este deseo no es el deseo en el sentido de falta o carencia que se desea satisfacer, sino simplemente el esfuerzo por perseverar en el ser, de seguir existiendo indefinidamente: un deseo que no tiene una finalidad fuera de sí mismo, un deseo que es pura acción necesaria. La imaginación y sus imágenes ya habían sido menoscabadas en su valor ontológico y epistemológico por Platón como la forma más baja de conocimiento, pero no las había vinculado a afectos o pasiones, solo a la ignorancia. Spinoza nos advierte que la imaginación nos presenta como realidad aquello que no lo es, y que los seres humanos, llevados por la imaginación caemos en formas de vida fanáticas y estúpidas[5]: solo la consideración racional de la realidad, o el conocimiento intuitivo, pueden

---

[4] "una imaginación es una idea que revela más bien la constitución presente del cuerpo humano que la naturaleza del cuerpo exterior, y no, ciertamente, de un modo distinto, sino confuso: de donde proviene el que se diga que el alma yerra. Por ejemplo, cuando contemplamos el Sol, imaginamos que dista de nosotros aproximadamente doscientos pies, en lo que nos equivocamos mientras ignoramos su verdadera distancia; ahora bien, conocida esa distancia, desaparece el error, ciertamente, pero no aquella imaginación, es decir, la idea del Sol que explícita su naturaleza sólo en la medida en que el cuerpo es afectado por él, y de esta suerte, aunque conozcamos su verdadera distancia, no por ello dejaremos de imaginar que está cerca de nosotros. Pues, como hemos dicho en el Escolio de la Proposición 35 de la Parte II, no imaginamos que el Sol esté tan próximo porque ignoremos su verdadera distancia, sino porque el alma concibe el tamaño del Sol en la medida en que el cuerpo es afectado por él." B. de Espinoza "Ética demostrada según el orden geométrico" Cuarta parte. Proposición I. Orbis p.251 Barcelona 1984

[5] "como aquellos que no entienden la naturaleza de las cosas nada afirman realmente acerca de ellas, sino que sólo se las imaginan, y confunden la imaginación con el entendimiento, creen por ello firmemente que en las cosas hay un *Orden,* ignorantes como son de la naturaleza *de* las cosas y de la suya propia. Pues decimos que están bien ordenadas cuando están dispuestas de tal manera que, al representárnoslas por medio de los sentidos, podemos imaginarlas fácilmente y, por

liberarnos moderadamente del influjo y potencia de las pasiones e imágenes que nos llevan a imaginar dioses y teleologías.

Es importante retener la idea de que los seres humanos nos esforzamos en imaginar aquellas cosas que incrementan nuestra alegría o potencia de obrar[6], porque es el punto de partida para considerar la importancia de la imaginación activa en Jung como método para desarrollar la relación con el inconsciente o averiguar su estado en función de ese imaginar dejado al azar. Pero para ello habrá que restaurar la imaginación como una facultad que algo tiene que aportar más allá de sus propuestas caóticas y delirantes.

El paso implacable de la razón por la historia sigue en el movimiento de LA ILUSTRACIÓN. La razón derriba con su potencial cognoscitivo todas las teorías sobre la naturaleza. Vuelta su actividad hacia afuera en busca de las ecuaciones constitutivas de los procesos naturales, olvida su propia subjetividad, esa interioridad que había sido el lugar del encuentro con Dios en Agustín de Hipona.

En medio de una conciencia racionalista, de la fe en el progreso y la diosa razón nos encontramos con J.J. ROUSSEAU, una nota discordante en la Ilustración, una compensación

---

consiguiente, recordarlas con facilidad; y, si no es así, decimos que están mal ordenadas o que son *confusas.* Y puesto que las cosas que más nos agradan son las que podemos imaginar fácilmente, los hombres prefieren, por ello, el orden a la confusión, corno si, en la naturaleza, el orden fuese algo independiente de nuestra imaginación; y dicen que Dios ha creado todo según un orden, atribuyendo de ese modo, sin darse cuenta, imaginación a Dios, a no ser quizá que prefieran creer que Dios, providente con la humana imaginación, ha dispuesto todas las cosas de manera tal que ellos puedan imaginarlas muy fácilmente." B. de Espinoza "Ética demostrada según el orden geométrico" Cuarta parte. Proposición I. Orbis p. 94 Barcelona 1984

[6] "PROPOSICIÓN XIII: *Cuando el alma imagina aquellas cosas que disminuyen o reprimen la potencia de obrar del cuerpo, se esfuerza cuanto puede por acordarse de otras cosas que excluyan la existencia de aquéllas.*

Demostración: Mientras el alma imagina una cosa así, es disminuida o reprimida la potencia del alma y el cuerpo *(como hemos demostrado en la Proposición anterior);* no por ello dejará de imaginarla, hasta que imagine otra que excluya la existencia presente de aquélla *(por la Proposición 17 de la Parte II);* esto es (como acabamos de mostrar), la potencia del alma y del cuerpo queda disminuida o reprimida hasta que el alma imagine otra que excluya la existencia de aquélla; por tanto, el alma *(por la Proposición 9 de esta Parte)* se esforzará cuanto pueda en imaginar o recordar esa otra cosa. Q.E.D.

Corolario: De aquí se sigue que el alma tiene aversión a imaginar lo que disminuye o reprime su potencia y la del cuerpo.

Escolio: En virtud de esto entendemos claramente qué es el amor y qué es el odio. El *amor* no es sino la *alegría, acompañada por la idea de una causa exterior, y* el *odio* no es sino la *tristeza, acompañada por la idea de una causa exterior.* Vemos, además, que el que ama se esfuerza necesariamente por tener presente y conservar la cosa que ama, y, al contrario, el que odia se esfuerza por apartar y destruir la cosa que odia." B. de Espinoza "Ética demostrada según el orden geométrico" Cuarta parte. Proposición I. Orbis p.182. Barcelona 1984

inconsciente de una actitud consciente unilateral. Rousseau inicia un movimiento de retroceso hacia la interioridad en busca de un firme fundamento de la existencia, y lo encuentra en la idea del corazón, en el sentir: yo siento, luego existo; y una utopía salvaje inocente libre de pecado.

Este Rousseau será atormentado por su propia imaginación a lo largo de su vida, pero también esa imaginación le permitirá momentos llenos de creatividad y paz. Sus "Confesiones"[7] dan clara muestra de la lucha del ser humano con su imaginación, ya sea en sentido positivo o negativo. Esta imaginación llegará a desarrollarse en la "Ensoñaciones de un paseante solitario"[8] como construcción de una meditación sobre la propia vida y el refugio o fuga de la realidad que nos permite acceder al reino de una posibilidad con la que confrontar una prosaica realidad. Frente a la vida racional, podemos volver a la sencilla vida de la naturaleza y gustar las delicias sentimentales y emocionales de una mística contemplación botánica.

Rousseau no sólo nos legó esta salida hacia el paraíso salvaje y la reivindicación de la naturaleza, sino también una utopía educativa, un Emilio autónomo que va creciendo a su ritmo sin violencias ni imposiciones, desarrollándose naturalmente desde sí mismo anticipando remotamente la idea de un proceso de individuación que arranca desde la propia autonomía de la naturaleza sin imposiciones civilizadas, es decir, sin las deformidades represivas introducidas por el amor propio y la civilización: esos deberíamos ser… de este u aquel modo según mande el patrón, o "usted no puede morir sin haber leído estos títulos de la literatura universal…"

Rousseau impactó en I. KANT hasta el punto de desbaratar el estricto orden de su vida y nombrarlo como el Newton de las ciencias sociales. No interesa ahora ese impacto, sino centrarnos en su obra "Crítica de la razón pura", obra que fue leída por Jung en su primera juventud.

Se conoce a Kant como la síntesis de dos corrientes filosóficas, el empirismo y el racionalismo, representadas por la sensibilidad y el entendimiento, dicho de otro modo, las

---

[7] "La imposibilidad de atender a los seres reales me echó en el país de las quimeras y no viendo nada de lo existente que fuese digno de mi delirio, lo alimenté en un mundo ideal que mi imaginación creadora pobló pronto de seres según mi deseo" Rousseau "Confesiones" Porrúa p.283 México 1996. "Estando solo nunca he conocido el aburrimiento, ni aún en la más perfecta ociosidad, pues mi imaginación, que llena todos los vacíos es suficiente para ocuparme" Rousseau "Confesiones" Porrúa p.399 México 1996

[8] "A veces he pensado con bastante profundidad; pero raramente con placer, casi siempre contra mi gusto y como a la fuerza; la ensoñación me relaja, me divierte, la reflexión me fatiga y entristece; pensar fue siempre para mí una ocupación penosa y sin encanto. A veces mis ensoñaciones terminaban en meditación, pero mis meditaciones terminaban con mayor frecuencia en ensoñación, y durante estos extravíos mi alma vaga y planea sobre el universo en alas de la imaginación, en éxtasis que superan cualquier otro goce" Rousseau "Ensoñaciones de un paseante solitario" Alianza Editorial p102. Madrid 1971

intuiciones sensibles y los conceptos. Ahora bien, esta síntesis de elementos tan heterogéneos requiere una facultad intermediaria, y Kant establecerá la imaginación como una facultad híbrida mezcla de sensibilidad y entendimiento encargada de tal síntesis. Frente a la imaginación meramente reproductiva, establecerá una imaginación productora de esquemas y síntesis. Esta idea del papel de la imaginación en el proceso cognoscitivo humano debió representar para Kant algún tipo de dificultad. Si nos atenemos a las diferencias de redacción entre la primera edición de la Crítica de la razón pura y su segunda edición, Kant reescribió casi por completo la sección segunda de la deducción de los conceptos puros del entendimiento. La víctima de esta reescritura fue el análisis del papel que juega la imaginación en la constitución del conocimiento y la experiencia, donde llega a decir que "la experiencia sólo es posible mediante la función trascendental de la imaginación", que en Kant es lo mismo que decir que sin imaginación no hay conocimiento. O, dicho de otro modo: yo no me conozco tal y como soy, sino tal y como me aparezco, y esa aparición ante mí se realiza por medio de una síntesis de la imaginación, es decir, mediante una imagen, o lo que es lo mismo, soy una síntesis de mi imaginación[9].

El avance de la razón es imparable y colonizador. "El sistema del mundo" de Newton revela los secretos de la naturaleza física proporcionando a Kant el modelo de la filosofía trascendental, y el "Emilio" de Rousseau le dará la medida del mundo histórico social. La racionalización salta de la ciencia física e irrumpe en el mundo histórico con la Revolución francesa, y los ideales de la Ilustración darán su golpe de fuerza con la razón galopando sobre el Antiguo Régimen: Napoleón es el espíritu universal que hace que lo real sea racional y lo racional real bajo la forma del Código civil napoleónico[10]. Europa empieza su secularización. La reacción a esta invasión unilateral de la razón universal será conocida como romanticismo, individualismo, irracionalismo y nacionalismo.

---

[9] "La unidad trascendental de apercepción se relaciona, pues, con la síntesis pura de la imaginación como una condición *a priori* de toda posibilidad de combinar la diversidad en un conocimiento. Pero sólo la s*íntesis productiva de la imaginación* puede tener lugar *a priori*, ya que la reproductiva se basa en condiciones empíricas. En consecuencia, el principio de imprescindible unidad de la síntesis (productiva) pura de .la imaginación constituye, antes de la apercepción, el fundamento de posibilidad de todo conocimiento y, especialmente, de la experiencia". I. Kant "Critica de la razón pura" Taurus. p100 Madrid 2005 "La unidad objetiva de toda conciencia (empírica) en una conciencia (de la apercepción originaria) es, por tanto, la condición necesaria de todas las percepciones posibles, y la afinidad (próxima o remota) de todos los fenómenos constituye la consecuencia necesaria de una síntesis con base *a priori* en unas reglas y con sede en la imaginación." I. Kant "Critica de la razón pura" Taurus. p102 Madrid 2005

[10] "El código de Napoleón, que actúa a nivel internacional, será un maravilloso instrumento de sincronización. Gracias a él se difunden los principios de 1789, la igualdad de las personas, de las tierras, de las sucesiones, de la tolerancia religiosa, la secularización del estado civil, el divorcio." Maurice Crouzet. "El siglo XVIII" Vol. II. Ediciones Destino. p.726 Barcelona 1981.

El racionalismo había olvidado en su expansión el estudio del organismo. Las causas eficientes daban como resultado el mecanicismo del mundo y la estructura físico-matemática no podía extender sus dominios más allá del mundo material, ya Rousseau había protestado. Kant trató de recuperar la causalidad final en su "Crítica del juicio" como un intento de conciliación entre el mecanicismo del entendimiento y la libertad de la voluntad: entre la materia y el espíritu se había abierto un abismo que debía rellenar la vida, el alma o la psique, el libre juego entre la imaginación y el entendimiento, la finalidad sin fin que subrepticiamente recupera el infinito por el lado del futuro, abandonando la causa sui del pasado. Todo parece apuntar hacia un fin que no podemos afirmar; todo actúa como si existiera una finalidad que no podemos conocer.

SCHOPENHAUER y GUSTAV CARUS son las figuras que impactarán en las lecturas del joven Jung. El primero con "El mundo como voluntad y representación" que desvincula por completo la relación entre el entendimiento y la vida dando preponderancia a las fuerzas irracionales que mueven nuestra vida; el movimiento de la voluntad no responde a ningún fin, carece de sentido[11]; y el segundo, Gustav Carus, con su idea del inconsciente personal y colectivo. "El Inconsciente es la expresión subjetiva que designa aquello que objetivamente conocemos con el nombre de Naturaleza". El Inconsciente es el interior de la Naturaleza. C. G. Carus distinguió un inconsciente absoluto y otro relativo[12]. El primero guarda la memoria inaccesible para la conciencia de todas las experiencias; es la fuente de toda creatividad artística y científica. El segundo, el inconsciente relativo, contiene todos los conocimientos que han sido conscientes y han caído al inconsciente (por ejemplo, los ejercicios de piano en un pianista).

Pese a estos dos casos, en el terreno de la historia el avance de la razón burguesa continúa su expansión en forma de revolución industrial, concentración de la población en grandes urbes y expansión imperialista de los estados.

La racionalización alcanza en forma de civilización al buen salvaje. Esta avasalladora actitud de la conciencia tendrá su reacción inconsciente, por ejemplo, en la figura de PAUL GAUGUIN.

---

[11] "El intelecto no puede hacer más que dilucidar en lo posible la naturaleza de los motivos, pero no puede determinar a la voluntad misma, pues hasta ella no puede llegar, es más, no puede comprenderla" A. Schopenhauer. "El mundo como voluntad y representación" Porrúa. p230. México. 1987

[12] "Frente al Inconsciente absoluto, ora general, ora parcial, tenemos además un Inconsciente relativo, es decir, ese sector de una vida que ya ha llegado de hecho a la Consciencia, pero que temporalmente ha vuelto a ser inconsciente. Por lo demás, siempre vuelve periódicamente a la Consciencia Ese sector abarcara, aun en el alma enteramente desarrollada, la mayor parte del mundo del espíritu, pues en un instante dado no podemos captar sino una parte relativamente mínima del mundo de nuestras representaciones" Albert Beguin. "El alma romántica y el sueño" Fondo Cultura Económica. P175. México 1978

Paul Gauguin puede servirnos para aproximarnos al concepto de enantiodromía: la conversión de algo en su contrario. Tras una primera etapa de su vida como exitoso hombre de negocios, Gauguin sentirá la llamada de lo primitivo y lo salvaje buscando una vida primitiva y natural en el otro lado del mundo. Esta experiencia perpleja de la época se refleja en su obra "Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos" de 1897 que lanza sobre el contemplador el enigma de la existencia en medio del irrefrenable progreso de la razón desde el fondo primitivo de la vida: la racionalización del mundo está llegando a los límites de su expansión colonial y colonizadora[13]. A partir de ahí, la respuesta a la pregunta que lanza Gauguin encontrará en el desarrollo de la antropología etnográfica un intento de respuesta. El interés de Gauguin por lo primitivo representa una irrupción del inconsciente que invadirá definitivamente el arte posterior.

MAX WEBER calificó el proceso de racionalización occidental como un proceso de desencantamiento. La secularización de la tradición religiosa opera como una desacralización que uniforma y reglamenta la vida en todos sus recovecos hasta poner en peligro la libertad del individuo. Encerrado en su jaula, o en su cofre, o en su estuche, o en su casa de hierro, al hombre moderno solo le queda esperar el fin mientras todo fluye por la seca formalidad de un proceso burocrático que transcurre desde el nacimiento hasta la muerte sacrificando ascética y puritanamente sus placeres en los altares de la racionalidad científica y económica: si todo es calculable, el mundo y la vida pierde su mágico misterio. La famosa jaula de hierro es un ataúd donde la vida se estanca en forma de neurosis o nerviosidad moderna. El desencantamiento del mundo es el resultado final de la escisión entre el intelecto y el sentir, entre la esfera de los hechos y la de los valores. El malestar que ello genera se hará eco en Freud…y en las sucesivas depresiones y melancolías inhabilitantes que el propio Max Weber padeció a lo largo de su vida. La salida de esta situación es, según consejo de Weber, retornar a la Iglesia[14], algo semejante al consejo que

[13] "Los hijos son aquí, para todos, la más grande dádiva de la naturaleza y todos quieren adoptarlos. Tal es el salvajismo de los maories que he elegido. Todas mis dudas han desaparecido. Soy y seguiré siendo esta clase de salvaje. Aquí no se comprende al cristianismo... Felizmente, a pesar de todos sus esfuerzos, unido con las leyes civilizadoras de la sucesión el matrimonio es sólo una ceremonia simulada. El bastardo, el hijo del adulterio son, como en el pasado, monstruos que sólo existen en la fantasía de nuestra civilización". Paul Gauguin. "Diario íntimo" Ediciones elaleph. 2000. p205.

[14] "A quienes este destino de nuestros tiempos les resulte insoportable, hay que aconsejarles que se remitan silenciosamente, con toda sencillez, despojados de la amarga proclama propia del renegado, al vasto y misericordioso seno de las antiguas iglesias, las cuales habrán de acogerlos sin dificultad alguna, en la inteligencia de que, de todos modos, una vez allí no podrán evitar el sacrificio de su intelecto. Y si realmente llegan a conseguirlo, en absoluto habrá reproche para ellos." Max Weber. "El político y el científico" Documento preparado por el Programa de Redes Informáticas y Productivas de la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM). http:\\www.bibliotecabasica.com.ar. p58

dio C.G. Jung[15]. La investigación sobre la relación entre religión y organización social también fue objeto de preocupación en otro gran sociólogo, Emile Durkheim.

La muerte en 1897 del padre de Max Weber marca el inicio del descenso a los infiernos de la depresión, la nekia, que le llevará a Monte Veritá en las primaveras de 1913 y 14 siguiendo el rastro de una de sus amantes[16]. Monte Veritá era una colonia de gente anarquista, naturista, teósofa, vegetariana, creativa y alternativa que buscaba una salida a la jaula de hierro. A Max Weber le basta liberarse de la represión sexual y el severo ascetismo para que mejore su salud nerviosa. Esta colonia de gente alternativa puede ser calificada de proto-jipi, y representa otra irrupción del inconsciente en el modo de vida occidental.

Por allí y en aquellas fechas nos encontramos ya a C.G. JUNG y a OTTO GROSS[17], un joven psicoanalista radical que predicaba el matriarcado y el amor libre: nada de sublimar ni de represiones. Por aquel entonces Jung había roto su relación con Freud y se sumergía también en el inconsciente, pero sobre todo, trataba la adicción de Otto Gross a la morfina. Al parecer, del diálogo terapéutico con Otto Gross, Jung extrajo importantes ideas para el desarrollo de sus propias teorías impactado por las ideas radicales de Gross, claro está que Otto Gross mantenía un fuerte compromiso político mientras que Jung se muestra más conservador (por no decir reaccionario) cuando siente la nostalgia del medievo.

RESUMIENDO lo visto hasta ahora, podemos reconstruir la siguiente historia:

---

[15] "No espero que ningún cristiano creyente siga el curso de esas ideas, las que tal vez le parezcan absurdas. No están dirigidas tampoco a los beati possidentes (felices poseedores) de la fe, sino a muchas personas para las cuales se ha apagado la luz, se ha hundido el misterio y Dios ha muerto. Para la mayoría de ellas no hay retorno posible, y tampoco se sabe a ciencia cierta si en realidad sería el retorno lo mejor. Al objeto de comprender las cosas religiosas, no hay en el presente otro camino que el psicológico; de ahí me empeño en refundir formas del pensar históricamente petrificadas y en transformarlas en conceptos de experiencia inmediata" C.G. Jung "Psicología y religión" Paidós. Buenos Aires 1998. p144

[16] Al respecto es muy instructivo el capítulo II "El spleen del capitalismo: Weber y la ética pagana" del libro "El duelo de los ángeles" de Roger Barta, donde relata las circunstancias personales de Weber y su relación con esta comunidad y sus personajes variopintos.

[17] Algunos de sus ensayos están publicados en "Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa" en Alikornio ediciones. Barcelona 2003. Allí podemos leer, entre otros escritos de carácter combativo de 1919, que "La verdadera liberación de la mujer, la abolición de la familia patriarcal existente mediante la responsabilidad comunitaria y social de la maternidad, restituirá el interés vital de cada uno en una sociedad que le garantizará la posibilidad de la libertad suprema e ilimitada, y cada uno, independientemente de donde venga, tendrá el mismo interés en combatir las instituciones que conocemos hoy día." p.99. Para más información sobre el personaje se puede consultar la web del psicoanalista Marcelo Barros http://www.marcelobarros.com.ar/template.php?file=Clinica/Otto-Gross.html

Descartes inicia el proceso de racionalización matemática del mundo desde el punto de vista del conocimiento de la naturaleza externa. Spinoza extenderá esta racionalización hacia una mecánica deductiva del alma y las pasiones dotando a la imaginación de un importante e ineludible papel en la vida del alma. Rousseau iniciará la protesta emocional contra la racionalización abriendo las puertas a la ensoñación y la imaginación creativa. Kant pondrá la imaginación en el núcleo de la constitución del conocimiento. Por otro lado, se iniciará la racionalización del mundo de la vida mediante la extensión de la normatividad burocrática burguesa expresada en el código civil napoleónico. El romanticismo iniciará la voladura del racionalismo por medio de las figuras de Schopenhauer y Gustav Carus al incidir en los factores vitales e inconscientes de la vida. De todos modos, el proceso de racionalización continuará en la esfera del trabajo con la revolución industrial y el imperialismo político, que extenderá por el planeta su jaula de hierro. El asedio de la naturaleza y de la vida se hará insufrible: Gauguin nos planteará desde Tahití la pregunta por lo que somos y la deserción de la civilización. El acta definitiva de la racionalización y el desencantamiento la levanta Max Weber. Es en este momento cuando C. G. JUNG tratará de re-encantar el mundo desencantado haciendo irrumpir desde dentro del sujeto la fuerza creadora del inconsciente y sus imágenes como un intento desesperado de buscar un sentido a la existencia. El aislamiento del individuo moderno, su soledad cósmica, su desconexión u olvido del ser, o como se quiera llamar, obtiene solución reconectándonos con el inconsciente colectivo.

La forma típica en que se ha representado LA PSIQUE en su totalidad es el iceberg: la parte emergente sería la conciencia, la parte sumergida sería el inconsciente personal y por último el inconsciente colectivo que sería la parte más profunda del iceberg o bien el mar en el que ese iceberg navega. Pero creo que esta imagen no es suficiente para representar la psique y por ello propongo representarla como si fuese la tierra misma con todas sus tensiones y energías en funcionamiento: el núcleo interno sería el inconsciente colectivo, un magma creativo, energético, emocional y vital por cuya solidificación van apareciendo la corteza de la tierra y sus volcanes que representarían la individualización de la persona. Esta imagen permite hacernos una idea de nuestro ser, de cómo, desde lo más profundo del inconsciente colectivo, las fuerzas y materiales del mismo irrumpen en nosotros y se solidifican construyéndonos, acumulando en las laderas de nuestra vida las experiencias personales, y de cómo, adentrándonos en la chimenea de nuestro volcán, podemos llegar al núcleo del inconsciente colectivo[18].

---

[18] "Es sorprendente la transformación que se opera en el carácter de un individuo al irrumpir en él las fuerzas colectivas. Un ser humano afable y sensato puede tornarse un maníaco o una bestia salvaje. Propendemos en todos los casos a inculpar a las circunstancias exteriores, mas nada explota en nosotros que no existiese de antemano. En rigor, vivimos siempre como sobre un volcán y, por lo que sabemos, la humanidad carece de medios preventivos contra una eventual erupción que aniquilaría a toda persona a su alcance" C.G. Jung "Psicología y religión" Paidós. Buenos Aires 1998. p.33

La solidificación de este magma líquido, o de este multiforme mercurio alquímico, da lugar a LAS IMÁGENES, LOS SÍMBOLOS, que contienen en su interior una narración con un significado que hay que averiguar, descifrar. C.G JUNG empleaba un método, llamado AMPLIFICACIÓN, que le permitía conectar elementos diversos en perspectivas omniabarcantes que los sobrepasaban contextualmente para darles un sentido. Se trata en la amplificación de conectar las imágenes y símbolos del inconsciente con los mitos, el folklore, las culturas primitivas, para entender el arquetipo al que responden dichas imágenes, fantasías o sueños. La amplificación sería un movimiento contrario a la actividad analítica y atomizadora del entendimiento moderno[19].

En la perspectiva de la teoría freudiana, las asociaciones y los contextos nos daban el material para aclarar el significado de los fenómenos inconscientes. Estas asociaciones y contextos se obtenían en la cercanía de la escala temporal de una biografía humana. En cambio, en la perspectiva de Jung y su inconsciente colectivo, la escala temporal en la que se puede aclarar el significado de las imágenes y símbolos inconscientes requiere sobrepasar la biografía humana y saltar a la historia del ser humano en su totalidad, por no decir la de la especie humana en su conjunto. La aclaración de un sueño puede requerir el saber enciclopédico sobre la historia de las religiones, los mitos, los ritos, las alquimias orientales, etc. que permite conectar la individualidad del soñador con el inconsciente colectivo de la humanidad. Esta conexión puede tener efectos tanto sanadores como devastadores: verter un contenido infinito en un recipiente finito puede significar desbordarse el recipiente o bien reventarlo.

Veamos ahora cómo la actividad simbolizadora del inconsciente y sus imágenes tiene su expresión en el arte, y cómo este se comprende en el contexto de su historia.

Las teorías de C.G. Jung permiten, proyectadas sobre el hecho artístico, enriquecer nuestra comprensión de las obras e incluso comprenderlas mejor gracias a su capacidad para establecer relaciones inconscientes entre las mismas, una vez aceptamos que es el inconsciente creativo el que trata de irrumpir en la actividad consciente de nuestra vida para compensar la unilateral actitud consciente. Resumiendo, lo que quiero plantear es que las OBRAS DE ARTE son fijaciones de emociones, puestas en orden del fondo emocional y vital, que, de no ser fijadas en imágenes y símbolos, amenazarían nuestra estructura psíquica. Del mismo modo que la incertidumbre intelectual no es un estado placentero, la vida psíquica en su conjunto solo puede ser organizada y vivida por medio de imágenes y símbolos que sintetizan experiencias propias y necesarias de la vida humana. Estas imágenes y símbolos, aunque son estáticos en cuanto a su representación, en realidad hay

[19]"el método de la amplificación, esto es, el enriquecimiento, a los fines de la interpretación, de todo símbolo o imagen producidos por la fantasía, con material afín extraído de todo tipo de creaciones espirituales de sentido similar, en especial imágenes y símbolos mitológicos y folklóricos" C.G. Jung "Psicología y religión" Paidós. Buenos Aires 1998. p.13

que considerarlos dinámicamente, como narraciones que se desarrollan en el ámbito de una vida, como los argumentos por los que discurre nuestra vida. Plantean en realidad situaciones universales, acontecimientos ineludibles de la vida humana: el nacimiento, el amor, la enfermedad, la lucha, etc. Así, el ARTE tendría por función permitirnos sentir la vida sin que ese sentir conscientemente la vida se convierta en una amenaza para nosotros. Las IMÁGENES ARTÍSTICAS, y los SÍMBOLOS en general son, por una parte, la acotación y dosificación de unas emociones que de otro modo podrían, por su caótico ímpetu, destrozarnos y, por otra parte, la enseñanza, norma, o expectativa de comportamiento que se debe observar al respecto de esa emoción[20]. Son, en definitiva, enseñanzas eternas de la vida.

Vamos a ver el caso de una IRRUPCIÓN INCONSCIENTE en la HISTORIA DEL ARTE a partir de dos obras que guardan entre sí un vínculo secreto simbólico. Se trata de lo que Jung llamaría una enantiodromía: la conversión de una cosa en su contrario como en el proceso cósmico de Heráclito.

De una parte, tenemos la Anunciación de FRA ANGÉLICO, y de otra, el Nacimiento de Venus de SANDRO BOTTICELLI[21].

Como obras de arte, responden a necesidades expresivas de algún tipo de contenido que encierra la respuesta a algún interrogante existencial.

Evidentemente se trata de encargos burgueses a pintores sometidos a estrictas reglas poéticas, cánones de belleza y exigencias del mecenas que paga la obra.

No vamos a entrar en el análisis de estas obras desde el punto de vista del arte, sino de su valor simbólico y su relación con las teorías de Jung.

Lo que tenemos aquí son imágenes de arquetipos, es decir, la cristalización en forma de imágenes de ciertas tendencias instintivas que son altamente significativas para la vida de los seres humanos, y que encierran cierta sabiduría inconsciente sobre la realidad.

El inconsciente es como el líquido mercurial; se transforma constantemente incapaz de adquirir una forma consistente.

---

[20] "Imagen" no solo expresa la forma de la actividad que ha de ejercerse sino también la situación típica en la cual la actividad se desencadena. Esas imágenes son "imágenes primordiales" en tanto son directamente propias del género o, si son resultado de un proceso de formación, ese proceso coincide por lo menos con el origen de la especie. Es la humanidad del hombre, la forma específicamente humana de sus actividades" C.G. Jung "Arquetipos e inconsciente colectivo" Paidós, Buenos Aires 1994, pág.72

[21] Para el análisis exhaustivo: "Nacimiento de Venus como apostasía". http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/solsona61.pdf

Vamos a ver la metamorfosis del inconsciente en un lapso de tiempo de unos 60 años que median entre la elaboración de la Anunciación y el Nacimiento de Venus.

La Anunciación de Fra Angélico simboliza el conjunto de valores exigibles a la mujer en el contexto histórico-religioso que representa el cristianismo. La composición es sencilla y viene narrada en los evangelios, que son la narración mitológica de esta religión. Lo que vemos son dos escenas: una al fondo, que representa la expulsión del selvático paraíso, y otra en primer plano, que representa la Anunciación del nacimiento del redentor de la humanidad que restituirá aquella condición paradisíaca bajo el pórtico abovedado de una casa. El ángel Gabriel anuncia a María la voluntad de Dios (representada por el rayo de luz por el que desciende una paloma o Espíritu Santo), de que ella engendre a su Hijo; ella, la esclava del Señor, se pliega a dicha voluntad como a un destino ineludible mientras mantiene en su regazo un pequeño evangelio. El esquema básico de las anunciaciones que se pintan en la época mantienen por regla general un eje de simetría (columna o florero) entre el ángel y María.

Medio siglo más tarde Botticelli pinta el Nacimiento de Venus, obra salvada para la historia del arte de la quema de las hogueras de las vanidades que organizaba en monje Sovonarola en Florencia. La obra es un desnudo pagano que ensalza los valores contrarios a los de la Anunciación de Fra Angélico. Desde el punto de vista de la actitud consciente, se puede interpretar el nacimiento de Venus como queriendo representar la apoteosis de la verdad desnuda, en sí misma, y su belleza platónica recuperada por las traducciones de Marsilio Ficino. Incluso la concha sobre la que posa su ingrávido pie puede ser una alusión al bautismo cristiano. Todo esto está muy bien, pero el mercurial líquido del inconsciente obra a nuestras espaldas. Lo que tenemos en el Nacimiento de Venus es la figura de Venus, diosa de la belleza y el amor, llegando a Chipre empujada por el viento Céfiro y siendo recibida por una Hora que se dispone a cubrir su desnudez con un manto.

Si ampliamos la perspectiva temporal a la hora de apreciar el significado simbólico de estas dos obras de arte, y lo proyectamos sobre el horizonte histórico de la espiritualidad occidental, podemos observar que el inconsciente ha programado respecto de la narración mitológica cristiana una irrupción que altera el mensaje salvífico de la misma. Efectivamente, desde un punto de vista arquetípico, lo que sigue a una anunciación es un nacimiento, que es una temática pictórica propia de la época, en cambio, el contraste de estas dos obras insinúa que lo que sigue a la Anunciación no es el Nacimiento de un redentor, sino el nacimiento de una redentora. Lo que revela el inconsciente colectivo en este juego simbólico es la necesidad, para la actitud consciente, de redimir el deseo sexual divinizándolo. La salvación de la humanidad no procederá por el nacimiento del Hijo de Dios como redentor, sino por el nacimiento de Venus. La redención y la salvación no procederá del sacrificio, sino del placer y de la vida.

La enantiodromía como metamorfosis se cumple en todos los detalles de las dos pinturas.

Vemos así respecto del escenario cómo lo que estaba en segundo plano en la Anunciación, la expulsión del paraíso, pasa a primer plano en el Nacimiento de Venus. Aquella selva es ahora el lugar en el que nos encontramos. El recinto o pórtico donde se produce la anunciación, protegido por el techo abovedado de la casa, se transforma en lo que sustenta a la inversa a la Venus: esa concha de forma abovedada sobre la que se yergue su desnudez.

El ángel Gabriel, espíritu trascedente, se ha transformado en algo completamente inmanente: el viento Céfiro y Clóris unidos en un abrazo que casi los confunde y que parece insinuar la naturaleza asexual del ángel; ahora el manto azul de la virgen pertenece a este ángel inmanente.

De otro lado, la Virgen se ha transformado en una Hora, una divinidad tanto estacional como moral, cuyo comportamiento consiste en cubrir la desnudez de Venus con un manto rosado, que curiosamente era el color de la indumentaria del ángel en la anunciación.

Por último, la columna que se interponía como eje de simetría entre la Virgen y el ángel se ha transformado en la propia Venus como eje de simetría del cuadro que separa a la Hora de Céfiro.

La pura materia invisible en la anunciación (la mujer como deseo y no como esclava) deviene una pálida carne divinizada, coincide hasta el color de la misma.

Por último, el Nacimiento de Venus aún conserva, transformado pictóricamente, el rayo de luz que descendía desde lo alto en la Anunciación en ese soplo vivificador pintado.

Y otro detalle, el librito que la Virgen tiene en su regazo, el evangelio, se ha transformado en una anémona a los pies de la Hora. La anémona es la sangre de Adonis muerto por Ares, pero es que Adonis es una prefiguración pagana de la figura de Jesucristo.

A modo de síntesis, y siguiendo el método de la amplificación, lo que vemos es una enantiodromía pictórica y simbólica de la espiritualidad consciente que irrumpe desde el inconsciente para compensar una actitud unilateral de la conciencia por medio de la actividad artística: la espiritualidad cristiana tiene que redimir el deseo y la naturaleza como un principio autónomo cuyas exigencias hay que tener en cuenta; la salvación no viene de un hombre como Hijo de Dios sacrificable, sino de la mujer entendida en sí misma como un ser autónomo, y no como madre o esclava.

Puesto que nos movemos en el terreno de lo mitológico y lo simbólico, aún podemos ampliar el horizonte interpretativo y seguir leyendo las irrupciones del inconsciente en la historia del arte, que a su vez son irrupciones en la historia de la conciencia o de la psique, puesto que la psique se representa a sí misma por medio de imágenes.

En el fondo hablamos de cuestiones religiosas. La RELIGIÓN[22] es observancia estricta para C. G. Jung, pero Cicerón la interpreta, no solo como un re-ligare, sino un re-legere, un saber unir que es a la vez un saber leer, como los augures y arúspices romanos leían e interpretaban el signo de los tiempos por medio del vuelo o las vísceras de las aves. Toda imagen contiene una emoción como hemos visto en Espinoza, por ejemplo, pero hay que referirse a la emoción de lo numinoso, tal como Rudolf Otto describió en su obra "Lo santo", para entender el lugar emocional desde el que trabaja Jung. Por abreviar, lo numinoso es el "misterium tremendum fascinans" o tremendo misterio fascinante, un sentimiento cuyo correlato objetivo sería la divinidad. Pensemos en lo que experimentaríamos una noche en un cementerio, cuando éramos niños: una presencia que se siente pero no se manifiesta, y que nos empequeñece haciéndonos sentir a merced de seres que, no siendo ellos nada, nos reducen al sentimiento de no ser nada.

Ya hemos visto qué es lo que sucede cuando se utiliza el método de amplificación sobre las obras de arte. Podemos seguir rastreando desde el punto de vista arquetípico los acontecimientos o irrupciones del inconsciente en la historia del arte.

La RELIGIÓN es el leitmotive del trabajo del C.G. Jung. El reencantamiento del mundo desencantado requiere ciertamente algunos sacrificios; uno de ellos, psicologizar la religión. Así, el asesinato del padre se lleva a cabo por dos veces en la vida de Jung: una vez contra su propio padre, un teólogo al que siempre reprochará una fe muerta, un dios no vivencial, sino reducido a la crítica bíblica de la teología protestante, un padre que le prohibió dedicarse a la teología; y otra vez contra Freud, del que se separó incapaz Jung de aceptar que la religión es una neurosis colectiva. En efecto, la redención que Jung espera para la humanidad por medio de la psicologización de la religión pasa por reelaborar la psicología de la religión como una función psicológica saludable y no como una enfermedad o superstición. El método para ello es bien sencillo: exacerbar el rendimiento de la analogía hasta el paroxismo visionario mediante la sobredeterminación simbólica. Cualquier símbolo, cualquier imagen, acaba significando cualquier otro símbolo o imagen por opuesto que sea, ya que, a fin de cuentas, de lo que se trata es de lograr la "coincidentia opositorum", o sea, la unidad de los opuestos o la integración de lo consciente y lo inconsciente, obra racionalmente imposible. Por ejemplo, un círculo significa todo: el sol,

---

[22] "Entiendo que la religión es una actitud especial del espíritu humano, actitud que —de acuerdo con el empleo originario del concepto «religión»— podemos calificar de consideración y observancia solícitas de ciertos factores dinámicos concebidos como «potencias» (espíritus, demonios, dioses, ideas, ideales o cualquiera fuere la designación que el hombre ha dado a dichos factores) que, dentro de su mundo, la experiencia le ha presentado como lo suficientemente poderosos, peligrosos o útiles para tomarlos en respetuosa consideración; o lo suficientemente grandes, bellos y razonables para adorarlos piadosamente y amarlos. En inglés suele decirse de una persona interesada entusiastamente por alguna empresa, «que se consagra a su causa de un modo casi religioso». William James, por ejemplo, señala que un hombre de ciencia a menudo no tiene fe, «pero que su temple es religioso».
Quisiera poner en claro que con el término «religión» no me refiero a un credo." C.G. Jung "Psicología y religión" Paidós. Buenos Aires 1998.p.23

dios, el recinto sagrado, la perfección, la unidad, el ciclo de la vida, el paraíso, el cielo, el oro, el sí mismo y el OVNI. Evidentemente, la ciencia solo progresa cuando la ambigüedad de los términos que utiliza deja de bailar en la oscuridad de la magia y la poesía. Esta maniobra para restaurar los derechos perdidos de la religión requiere aceptar la lógica paradójica propia de la mística, abandonar el reino de la razón y dejarse llevar por funciones cognoscitivas irracionales. Sin duda, la jaula de hierro de la modernidad racionalista que Weber descubrió puede hacerse más cómoda y aceptable con unos posters de buda, algún ejemplar del maestro Eckhart o una suscripción al boletín de la escuela de Eranos. Y el cumplimiento del mandato "santificarás las fiestas" también se lleva mejor con unas copas de vino marca Dionisos...

El fracaso del lenguaje y de la razón en su acceso a la esfera metafísica tiene su cumplimiento en la MÍSTICA. La experiencia de San Juan de la Cruz puede valer para el caso del estudio de la imagen y el simbolismo del sí mismo o totalidad psíquica. La paradoja consiste en que, si bien la experiencia mística es inefable, son numerosísimos los autores que han escrito sobre dicha experiencia y cómo lograrla. San Juan de la Cruz pasa por ser uno de los místicos y poetas españoles más importantes e inspiradores de todas las épocas. Su obra "Subida al monte Carmelo" es un tratado que tiene por misión establecer el mapa metafísico del espacio espiritual en el cual el alma ha de llegar a la unión con Dios. El tratado es un extenso comentario a las canciones que contienen dicha doctrina. Probablemente estas canciones le consolaron mientras estuvo encerrado durante ocho meses en una celda oscura de un convento con motivo de no retractarse de la reforma teresiana de la orden de los carmelitas descalzos. Sorprende el hecho de que estos poemas fuesen cantados como una música que surge del alma, del mismo modo que sorprende el escaso interés que muestra Jung por la música. ¡Incluso llega a confesar que no podía sufrir la música polifónica! Sorprende porque si los arquetipos son las causas fundamentales de la producción en el alma de ciertas imágenes que surgen desde el inconsciente colectivo, cabe preguntarse si sucede algo similar con la música, es decir, si también los arquetipos tienden a producir en el alma ciertas músicas desde el inconsciente colectivo. Pero volvamos a nuestro místico.

Tras la huida del convento del Carmen de Toledo, SAN JUAN DE LA CRUZ elaboró una especie de dibujo o esquema, una ilustración escrita que sintetizaba su doctrina para facilitar la oración o meditación de las monjas del monasterio de El Calvario, cerca de Beas de Segura, del que había sido nombrado superior.

Respecto del contenido de la ilustración, podemos decir que se trata de cuatro columnas en la base de un monte que dan consejos expresados en forma paradójica para iniciar el ascenso hasta Dios. Inmediatamente aparecen tres caminos, del cual, el central da lugar al círculo central del esquema, y los otros dos dan lugar al círculo o arco exterior en el que se inscribe el interior. Formalmente -que es lo que aquí nos interesa- estamos ante un

rudimentario mandala[23], es decir, ante la simbolización del sí mismo o de la totalidad psíquica, ante la simbolización de la integración que sería el resultado del seguimiento de los consejos que allí se encuentran escritos[24]. No debe confundirnos la perspectiva desde la que está realizado este mandala, pues San Juan de la Cruz ya había realizado un crucificado desde una perspectiva que más tarde imitará un surrealista: Dalí. Si fuese una perspectiva cenital, el monte aparecería bordeado por un cuadrado que son las cuatro columnas.

De otro lado tenemos que se cumple lo que Jung llama el axioma de María que simboliza el proceso de individuación: cuatro columnas, tres caminos, dos círculos, un centro. Lo interesante del caso es la necesidad que experimentó San Juan de la Cruz de traducir a un lenguaje visual lo que por otra parte pertenecía al lenguaje de la razón. Con otras palabras, lo interesante es que en toda mística, el fracaso discursivo se traduce en el surgimiento de visiones que se traducen en imágenes.

C. G. Jung comentó las pinturas de algunos místicos; incluso él mismo publicó un libro con las visiones que registró cuando se sumergió en su propio inconsciente.

Vemos pues que de un modo natural existen ciertos motivos que se repiten por alejados que estén culturalmente: el mandala es un instrumento de meditación tibetano, el símbolo circular del sí mismo, y aparece como lo central en el esquema que resume la sabiduría mística de San Juan de la Cruz, a pesar de que San Juan de la Cruz nada sabía sobre la religión tibetana y sus mandalas.

Estamos viendo cómo la HISTORIA DEL ARTE puede ser enriquecida en su lectura y apreciación por las hipótesis junguianas acerca del inconsciente colectivo como fuente creativa de la que surgen imágenes que tratan de representar el estado de la psique. Podemos entender que del mismo modo que en los sueños, el ARTE aparece como un mundo onírico frente a la realidad y, del mismo modo que las series de los sueños pueden

---

[23] Para profundizar en esta idea se puede consultar la magnífica tesis doctoral "*ICONOLOGÍA DEL MONTE DE PERFECCIÓN Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*" de Anna Serra Zamora**.** Universidad Pompeu Fabra 2010

[24] "En 1929, Silverio de Santa Teresa recupero el dibujo del *Monte Carmelo* (la copia del siglo XVII de que disponemos), cosa que favoreció la reaparición de modelo primitivo y su reelaboración en términos abstractos396. De ahí el retorno al círculo perfecto como centro y la semejanza con los mandalas, esas estructuras de meditación del budismo zen por las cuales se mueve el intelecto hasta perder la lectura consciente y encontrarse en el centro de si, como los fieles que entraban en la Catedral de Chartres sometiéndose al laberinto del pavimento de la entrada. El alma es conducida hacia lo interior en un ejercicio de concentración y de circunscripción. La creencia según la cual en la interioridad humana está todo contenido otorga un gran poder al individuo. Eso fundamenta la experiencia de descubrimiento de la subjetividad en el místico, fenómeno de gran modernidad, y constata la teomorfología del ser humano, es decir, que en el fondo y centro de uno mismo puede hallarse la divinidad." Anna Serra "*ICONOLOGÍA DEL MONTE DE PERFECCIÓN Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*" de Anna Serra Zamora**.** Universidad Pompeu Fabra 2010. p.169

contener un hilo conductor que va aclarando los procesos de individuación, podemos leer la HISTORIA DEL ARTE como una secuencia de mensajes que van aclarando el camino de la individuación de la especie humana y el estado de su psique colectiva.

Hemos visto el caso de la historia secreta de la metamorfosis de la Anunciación en el Nacimiento de Venus en el contexto del paso de la edad media a la modernidad, y la posible lectura religiosa de la misma: una ruptura de la tradición pictórica y una irrupción del inconsciente colectivo en la temática de la escatología cristiana. En cambio, este Nacimiento de Venus, esta irrupción del paganismo frente al arte sacro, no debe hacernos olvidar que el paganismo es la forma sagrada del politeísmo, es decir, que debemos leer esta irrupción en clave religiosa y no sólo en forma de categorización temática artística. Esta irrupción fue solo un lapsus dentro de la cultura del momento, y del mismo modo que la Hora mantiene el gesto de cubrir la desnudez de la Venus, de inmediato surgió la hoguera de las vanidades que dio al traste con tanta libertad. El mismo Botticelli experimentó la contrición respecto de su propia creación.

El nacimiento de la modernidad desde el punto de vista de la religión cristiana es el momento de escisión de la iglesia en protestante y católica. La reforma y contrarreforma decantará la espiritualidad occidental abriendo una brecha por la que se colará la luz de la razón que iniciará el proceso de su desarrollo histórico creando un mundo a su imagen y semejanza. En los márgenes de todos estos caminos quedará el gnosticismo y la alquimia, herejías religiosas y científicas que C.G. JUNG tratará de recuperar como alternativa a la dogmática religiosa, materialista y cientificista del siglo XX, para re-encantar el mundo y devolverle la aventura emocional perdida en la reglamentación burocrática del mundo y de la vida. La RESTAURACIÓN DEL PENSAMIENTO MÁGICO es la solución que encuentra Jung a la desconexión entre ciencia y religión: hay que volver a las asociaciones mentales frente a las conexiones causales, y eso implica elaborar un principio de conexión que esté a caballo entre lo objetivo y lo subjetivo; este principio será la SINCRONICIDAD.

La sincronicidad es la idea de una relación acausal con sentido entre un fenómeno o acontecimiento con significado psíquico y una situación objetiva. Por ejemplo, recuerdo la coincidencia entre la muerte de mi suegro y el desencadenamiento en mí de un cólico nefrítico. Otro concepto relacionado con esto es la SERENDIPIA, un fenómeno que consiste en el hallazgo afortunado de algo cuando se está buscando otra cosa. Estas son las formas en que se recupera contemporáneamente el pensamiento mágico para restaurar las ciencias ocultas, el misterio, y el oscurantismo, que hacen las delicias de una masa que vive monótonamente dentro de una contabilidad económica que no llega a fin de mes, recorriendo las calles de la ciudad que la llevan de casa al trabajo y del trabajo a casa, del mismo modo que la solitaria rata recorre el laberinto buscando su queso en un macabro experimento psicológico. En las noches de insomnio, uno puede contemplar, en los márgenes de la programación televisiva, todo un mundo de pitonisos y pitonisas clarificando las ansiedades de una ciudadanía defraudada por las promesas de la Ilustración,

el progreso y los cantos de sirena que prometen salvación. Las autoridades sanitarias, de todos modos, alertan sobre el incremento en el consumo de ansiolíticos entre la población: no está al alcance de todos los bolsillos un prolongado tratamiento psicoanalítico… ni unirse a la lucha política para cambiar las cosas.

Pero volvamos a la HISTORIA DEL ARTE. Si seguimos el relato mitológico, tras la Anunciación del nacimiento del redentor, viene el Nacimiento mismo y, tras él, la epifanía. Estos motivos religiosos, son al mismo tiempo motivos pictóricos, y se representan con profusión durante el Renacimiento. No entraremos a analizar el significado arquetípico de este acontecimiento, pero sin duda, está arraigado en la especie humana el significativo momento por el cual la vida se renueva y trasciende generacionalmente en la sociedad. Aunque Jung habla de figuras arquetípicas que representan personalidades individuales que se confrontan en el proceso de individuación y que pueden ser integradas fortaleciendo al yo, lo cierto es que el individuo vive en sociedad, y estas personalidades, solo pueden ser tales en ciertos contextos o situaciones, por lo que también se puede hablar de situaciones arquetípicas en el drama de la existencia individual.

Tomemos pues el motivo pictórico de la epifanía, la adoración de los magos, o la más humilde de los pastores. Lo que tenemos aquí es una situación social de todos conocida: el recién nacido debe pasar a la sociedad desde el acontecimiento puramente natural del parto. Alumbrar, dar a la luz, es exponer lo inconsciente a la conciencia, a la sociedad humana. Todos hemos sido anunciados y adorados en el momento siguiente al nacimiento, expuestos y reconocidos como uno más en la sociedad a partir de los rituales establecidos para el caso. Pensemos en las Amfiodromías griegas, donde el padre corría con el hijo en brazos alrededor de una hoguera para darle nombre y presentarlo a los parientes en un convite.

En el caso que nos ocupa no se trata de un nacimiento común, sino de un acontecimiento dentro de la historia de la espiritualidad cristiana: el nacimiento de Dios mismo y el consiguiente drama que ello conlleva. El rey de reyes es reconocido por los poderes terrestres y por los humildes: magos, reyes y pastores reconocen al susodicho en las albricias de la historia de la salvación de la humanidad. Esto ha sido representado hasta la saciedad: Lorenzo Mónaco pintó un tríptico, y también El Greco, entro otros cientos de pintores que a su manera interpretaron pictóricamente el acontecimiento.

Como he dicho, la HISTORIA DEL ARTE, al igual que los sueños, puede tener conexiones lejanas, motivos que pueden transformarse en su representación para adquirir nuevos significados, o establecer enunciados iconográficos nuevos como respuesta a las inquietudes espirituales de una época.

Un icono como el Guernica de Picasso establece para una época entera el símbolo de la barbarie universal.

Lo que me interesa ahora es conectar el Guernica con el Nacimiento y la adoración del redentor y leer el Guernica como la muerte de Dios[25]. Podemos hacer esta lectura espiritual porque, aunque sin duda el Guernica tiene un horizonte o contexto de interpretación histórico muy concreto que lo explica, también podemos seguir el método junguiano de amplificación, y conectar el Guernica con el plano del inconsciente colectivo y su fuerza creadora.

Efectivamente, las OBRAS DE ARTE pueden ser entendidas como la respuesta plástica a las cuestiones más radicales de la existencia que se le plantean al artista. Y podemos interpretar la figura del ARTISTA, psicológicamente, como una secularización del adivino, del profeta o como el lector del hado, del destino o de la voluntad de los dioses. Para lograrlo, solo hay que sustituir la trascendencia por la idea del inconsciente. Si admitimos esta operación, el artista queda como un médium entre el inconsciente colectivo y la conciencia colectiva de la época, siendo el transmisor de los mensajes compensadores del inconsciente como advertencia para la actitud consciente.

En el caso que nos ocupa ahora podemos establecer que el Guernica de PICASSO obtiene su fuerza universal por estar conectado inconscientemente con el nacimiento o adoración del redentor, pero esta vez en una clave negativa.

La lectura estructural de la composición del Guernica puede establecer uno a uno los elementos compositivos de una adoración cristiana en forma macabra. Efectivamente observamos en él el ángel anunciador, la presencia del ojo divino, los animales del portal, sin duda, la virgen con el niño transformada prematuramente en una Piedad, incluso la paloma del espíritu santo y un séquito de adoradores. El mensaje implícito en esta composición desde el punto de vista del significado espiritual de la epifanía cristiana es bastante sencillo: ya no hay esperanza. Porque la prematura muerte de Dios impide su sacrificio y por tanto la redención de la humanidad. No hay pues ocasión para que se desarrolle una narrativa evangélica porque dicha narrativa está cortada en su misma raíz, el nacimiento de Dios, que simplemente es asesinado en Guernica.

Que Picasso no fuese católico o cristiano no significa que no estuviese fascinado por las figuraciones mitológicas y simbólicas en general, figuraciones que pueden estar conectadas entre sí como variantes fenoménicas de una estructura arquetípica más arcaica y profunda. Sin duda, la fuente creativa del inconsciente opera más allá de la voluntad consciente. Nos podemos preguntar cómo supo Picasso que el Guernica estaba terminado, acabado, completo como obra, cómo y cuándo pudo decir sí a su obra y descansar como creador. Podemos pensar que lo que dijo sí, fue el reconocimiento inconsciente, más allá de que

[25] Para ampliar "Teología del Guernica" http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/guernica.pdf ; y "La otra cara del Guernica" Pablo Huerga Melcón http://www.nodulo.org/ec/2009/n090p13.htm

quisiera representar el bombardeo de un pueblo, de que la barbarie consiste en este no haber sagrado, que, de un modo efectivo, la humanidad puede reconocerse en este asesinato de la esfera sagrada y que ya no hay manera de acogerse a sagrado alguno. Dios ha muerto. Y, en una lectura más cercana en la historia, el Guernica enuncia básicamente la hipocresía de la cruzada nacional-católica, pues siendo una cruzada religiosa, opera en contra de los valores que dice sostener: el nacional-catolicismo bombardea y destruye el portal de Belén, uno de sus símbolos más píos. Vemos pues que el inconsciente opera pese a la voluntad y conciencia de los seres humanos.

Pero hay un aspecto perturbador en toda esta hipótesis, y es que los seres humanos encarnamos en nuestra vida los ARQUETIPOS, es decir, que podemos pasarnos la vida reproduciendo o dando vida a un mito.

Uno de los méritos de JUNG es haberse tomado en serio las fantasías, esto es, no haberlas desechado como simples fantasías desde el punto de vista de una razón objetivista, sino haberlas tomado como realidades operativas de la psique humana. Para entender esto pensemos en el título del famoso libro "Los hombres son de Marte y las mujeres son de Venus". Marte y Venus son arquetipos y protagonizan episodios importantes en la mitología y en la historia del arte. Pero existe una curiosidad sobre la que cabe llamar la atención: la diosa más bella tiene por esposo al dios más feo y sucio. En la historia del arte se ha representado este matrimonio. Lo que parecería una simple fantasía mitológica puede sorprendernos en la realidad. Recuerdo cómo me llamaban la atención aquellas exuberantes mujeres de los almanaques que presidían como en un altar los talleres mecánicos y carpinterías del barrio de mi infancia. Con el tiempo y la lectura de unos cuantos libros de C. G. Jung, creo haber llegado a comprender que se trata de un arquetipo…

Hasta aquí HEMOS VISTO algunos EJEMPLOS del provechoso enriquecimiento que podemos obtener de las hipótesis junguianas para la LECTURA de las obras de arte plásticas y su historia. O al menos de cómo el inconsciente irrumpe en la historia del arte.

TRATEMOS DE VER AHORA someramente cómo las hipótesis junguianas han contribuido al DESARROLLO de las artes plásticas o cómo han irrumpido en el mundo contemporáneo.

Para ello debemos regresar al contexto del MONTE VERITÁ, aquella comuna de naturaleza anarquista y alternativa cerca de Ascona en Suiza.

Podemos interpretar aquella comuna como una irrupción del inconsciente en el sentido de la búsqueda del paraíso perdido o la realización de su arquetipo.

Si nos atenemos a las directrices de sus fundadores y visitantes, entenderemos la importancia que ha tenido este "dejarse llevar por el inconsciente" como una reacción a la sociedad patriarcal, pues en Monte Veritá predomina el culto a la madre y el matriarcado, y a la naturaleza en general, reivindicando la sociedad matriarcal que postularan las teorías antropológicas de Bachofen. Efectivamente, por ahí desfila Max Weber, Otto Gross y C.G.

Jung buscando trascender la racionalidad burguesa y salir de la jaula de oro de la racionalización occidental. Estos tres personajes se caracterizan por una relación tensa con la figura del padre; la más virulenta, la de Otto Gross.

Tal vez LA GUERRA también sea un símbolo o un arquetipo en tanto que situación. Como hemos visto, el proceso de racionalización occidental opera en todas las esferas; nada escapa a esta voluntad de dominación que se expandirá económicamente como capitalismo hasta alcanzar la forma imperialista. La competencia entre capitalistas burgueses de diferentes naciones, que acaban tomando y manejando el poder del Estado, se transforma en competencia entre Estados, y esa competencia entre Estados manejados por la burguesía patriarcal y capitalista se llama Primera Guerra Mundial.

En 1913 se rompe la amistad entre Jung y Freud. En 1914 estalla la guerra. Sobre 1915 ya era famoso Freud por su obra "La interpretación de los sueños". La difusión de sus ideas y terapias alcanzó renombre y traspasó las fronteras de la medicina para convertirse en una crítica de la cultura. Si Nietzsche había dado martillazos a la cultura burguesa, Freud culminó la obra de demolición de la hipocresía cultural. La radicalización que aporta Otto Gross al psicoanálisis freudiano en tanto que la cura debe ser social y no solo individual, anticipará las ideas de Wilhelm Reich. En cambio, Jung se muestra más sensato y conservador firmando las órdenes de ingreso psiquiátrico de Otto Gross a petición de S. Freud.

La importancia de los sueños y de los automatismos en el SURREALISMO procede del PSICOANÁLISIS. La escritura automática era una de las técnicas que utilizaban los médiums espiritistas para manifestar la comunicación de los espíritus, y la madre de Jung tenía este tipo de poderes.

Para tratar de comprender sintéticamente lo que sucedió en Europa entre 1914 y 1919 como acontecimiento simbólico, recurriremos a una SITUACIÓN ARQUETÍPICA: la relación padre-hijo, que curiosamente fue escasamente desarrollada por Jung, que se decantó por profundizar en la relación madre-hijo, o el complejo materno. Leamos el poema del soldado y poeta Wildfred Owen titulado "La parábola del hombre viejo y el joven":

Se alzó pues Abraham, cruzó los bosques.

Llevó consigo fuego y un cuchillo.

Y mientras caminaban ambos juntos,

preguntó así Isaac, el primogénito:

«Padre, veo que llevas hierro y fuego,

pero ¿el cordero para el sacrificio?».

Abraham ató al joven con cordajes

y construyó trincheras, parapetos...

Al sacar su cuchillo, de repente,

un ángel lo llamó del Cielo y dijo:

«Retira ya tu mano del muchacho,

no le hagas ningún daño. Hay un carnero

que es presa de ese arbusto por los cuernos;

ofrécelo mejor en sacrificio».

Pero el viejo rehusó, mató a su hijo

y, uno a uno, a los jóvenes de Europa.

El poema es de por sí inquietante y está en correspondencia con la muerte de Dios. La espiritualidad europea desarrollada por el capitalismo imperialista y patriarcal retrocede en este caso hacia posiciones religiosas más primitivas. El mito fundacional de la fe monoteísta, tal como Kierkegaard lo trata en “Temor y temblor” reflexionando sobre el sacrificio de Isaac y la fe de Abraham para atacar a la cristiandad burguesa, acaba convirtiéndose en la fe en un Saturno politeísta que devora a sus hijos. La PRIMERA GUERRA MUNDIAL sería la irrupción de la figura de un padre monstruoso incapaz de ceder civilizadamente el testigo a las nuevas generaciones.

Este aterrador sacrificio de generaciones en las trincheras europeas recibirá su respuesta artística creada desde el inconsciente colectivo.

Veamos el caso de MAX ERNST que pintó hacia 1925 el cuadro “La Virgen María castigando al Niño Jesús ante tres testigos: Paul Eluard, Max Ernst y André Bretón”.

El cuadro de carácter surrealista procede del dadaísmo que se desarrolló en el Cabaret Voltaire en Zurich, donde se reunieron los refugiados de la guerra, desertores, simpatizantes del anarquismo y pacifistas. El surrealismo surge del dadaísmo. El dadaísmo es la destrucción de la primera guerra mundial llevada al arte: escandalizar a la burguesía, romper las reglas del arte y el lenguaje, los convencionalismos sociales. Es llevar la guerra al campo de las buenas formas. La fragmentación de los cuerpos y los materiales que se produce en la guerra es recompuesta en la obra de arte dadaísta con criterios estéticos contrarios a la tradición: si la normatividad burguesa nos lleva a la destrucción de la guerra, entonces la ausencia de norma poética nos llevará un mundo absurdo donde no tendrá justificación la destrucción burguesa. El surrealismo será, tras el caos creador dadaísta, un desarrollo algo más civilizado, algo más sensato, pese a contener dentro de sí los opuestos inconscientes a las actitudes conscientes, el mundo del absurdo, de los sueños y el elemento del azar contrario al principio de orden racional.

Pues bien, lo que se representa en “La Virgen castigando al Niño” de Max Ernst es efectivamente una provocación surrealista perfectamente comprensible desde el horizonte

interpretativo de la época, pero si aplicamos el método de la ampliación, lo que tenemos es una reconfiguración del arquetipo de la madre, y en este caso, una reinterpretación del esquema básico de la familia patriarcal y los roles que se asignan a sus miembros.

Lo que tenemos es la aplicación de un castigo corporal por parte de la madre y no del padre.

Recordemos que, en la perspectiva patriarcal, el padre representa el amor condicional, activo, heroico, la ley que rige la idea del sacrificio y lo justifica, la idea de la instancia ante la cual se es responsable; al mismo tiempo, relega a la mujer al carácter pasivo y al amor incondicional.

Si observamos la pintura de Ernst y la contrastamos con el poema de Owen, lo que obtenemos es una seria advertencia respecto de la conciencia de la época.

Lo que el inconsciente creador de Max Ernst refleja es la idea de que, aparte de la responsabilidad ante el padre, el hijo tiene, también, una responsabilidad ante la madre. Esta responsabilidad ante la madre no es la del sacrificio en aras de la ley del padre, sino la responsabilidad de deber incondicional para con la vida. La responsabilidad que nos exige la madre no es la de la ley en la que sacrifica la vida por mandato paterno en los campos de batalla de la primera guerra mundial, sino la responsabilidad por la propia vida más allá de la ley del padre y del Estado. María estaría castigando al Niño Jesús por haberse entregado incondicionalmente al cumplimento de la ley del padre para ser merecedor de su amor. En resumidas cuentas, la Virgen castiga al niño por su obediencia al padre, reorientándolo hacia una cabal degustación de la manzana del conocimiento.

Lo que trato de decir es que, en la perspectiva sagrada del arte occidental, este humilde cuadro surrealista, puede entenderse como una irrupción del inconsciente que contiene un mensaje acerca de la potencia autónoma, del principio femenino no reductible al masculino, semejante al de la Venus de Botticelli. Es una advertencia a la unilateralidad de la conciencia racionalista burguesa occidental y patriarcal, del mismo modo que aquella Venus era una corrección a la unilateralidad de la conciencia religiosa del patriarcado. La reflexión que aporta JUNG acerca del arquetipo de la madre[26] pudo obtener su culmen en la declaración del dogma de la asunción de la Virgen proclamado por Pio XII en 1950: la madre o la materia tiene un carácter divino, celeste, espiritual.

El SURREALISMO asimiló las teorías y técnicas psicoanalíticas: el inconsciente, la asociación de palabras, los sueños, etc. Y construyó con ello un programa artístico de crítica cultural y libertad personal.

---

[26] "ese ser que se llamó madre y a quién - permitámonos decirlo – le toco por casualidad ser portadora de esa vivencia que encierra en sí a ella, a mí y a toda la humanidad, a toda criatura viviente que llega a ser y pasa: la vivencia de la vida cuyas criaturas somos" C.G. Jung "Arquetipos e inconsciente colectivo" Paidós. Buenos Aires 1994. p.85

Por las mismas fechas que Max Ernst exponía su "Virgen castigando al Niño Jesús", JOAN MIRÓ, que quería asesinar la pintura, exponía "El carnaval de Arlequín".

El arlequín es un motivo pictórico que ya había trabajado Picasso la década anterior, y es un tema que aparece en el París bohemio de finales del XIX con Degas o Cézanne.

El arlequín es en realidad el ARQUETIPO del trickster, una figura que aparece en las mitologías y que representa un personaje sumamente ambiguo: es bueno y malo, tonto y listo, se desenvuelve en la paradoja, rompe las reglas y revoluciona con sus licencias las normas sociales y vitales; es el payaso, el bufón, el engañador; representa el desorden y el libertinaje que da juego a la vida humana; es una figura mercurial, inconsciente; es en definitiva, un granuja. El trickster es una figura del proceso de maduración personal: a partir de sus granujerías y por ellas, acaba transformándose en un adulto.

Al contrario que Freud, JUNG apreció el carácter ambiguo del inconsciente como una fuente, no solo de enfermedad, sino también de sanación, revelando los aspectos positivos que se depositan en sus propias dinámicas. Muchas veces la salud se recupera al dejarse llevar con consciencia por el inconsciente sin caer en sus poderosas sugestiones. De hecho, la razón, solo es sana razón cuando tiene en cuenta los factores inconscientes que la determinan.

"El carnaval de arlequín" nos recuerda, respecto de su composición, las composiciones de El Bosco o Peter Brueghel. Un espacio abigarrado sin una figura central en el que se combinan todo tipo de figuras ambiguas. Cabe preguntarse entonces si los arquetipos pueden configurarse de un modo no figurativo, es decir, si puede ser que la manifestación del arquetipo no sea una delimitación del espacio, una figura, sino la forma en que se distribuyen los elementos en el espacio, o por lo menos, que la manera en que el inconsciente se representa a sí mismo no sea necesariamente una imagen sino una organización o distribución de elementos en ciertas relaciones. Esta posibilidad parece abrirse cuando Jung permite a sus pacientes expresarse por la música o la danza, o el juego, Al fin y al cabo, lo que no es consciente es una proyección del inconsciente en el mundo.

Sigamos con la composición de "El carnaval de arlequín". La falta de elementos centrales vendría a significar una psique no unificada, una multitud de impulsos fragmentarios que no se someten a un instinto dominante. El proceso de individuación tiene por misión llegar al sí mismo, es decir, a la unificación de las múltiples personalidades inconscientes bajo un sí mismo que integre los opuestos. "El carnaval de arlequín" contiene todo tipo de elementos biomórficos y oníricos, metamórficos, como los seres de "El jardín de las delicias" de El Bosco. Tampoco existe un elemento central dominante como en las pinturas de Brueghel. Parece que se trate de un desorden no sometido a regla, una dispersión de elementos que se relacionan fortuitamente sin estar en una clara relación de jerarquía: una serena y alegre locura en el espacio indefinido de la psique. La multiplicidad de intereses en la mente de Miró, acompañada de sus amistades surrealistas parisinas, nos da una fiel

imagen de su estado en el cuadro que comentamos. Miró es un asceta, literalmente un artista del hambre que afirma que su cuadro es resultado de las alucinaciones que le producía el hambre en la pobreza extrema de su vida en París[27].

HASTA AQUÍ tenemos la influencia del psicoanálisis en las técnicas pictóricas y en las ideas creativas de los surrealistas europeos.

Para que el INFLUJO DE LAS IDEAS DE JUNG llegue a ser RELEVANTE habrá que esperar al expresionismo abstracto americano y saltar a la posguerra de la II guerra mundial, momento en que el dominio de Freud cede paso al de Jung. Del momento analítico y crítico pasamos al sintético y propositivo. Tras la destrucción viene la creación y la reconstrucción. Estudiémoslo.

La II guerra mundial producirá el desembarco en Estados Unidos de intelectuales y artistas que irrumpirán en la vida cultural americana como un estímulo: Dalí, Miró, Max Ernst, Picasso y muchos más, serán fuente de inspiración para los jóvenes pintores americanos, entre los que destacaré a JACKSON POLLOCK por la originalidad de su obra, y por su consciente conexión con las ideas de Jung, ya que Pollock siguió la terapia junguiana en manos del doctor Henderson[28] y más tarde con la doctora Violet Staub de Lazlo, seguidores de Jung.

Entre 1938 y 1943 Jackson Pollock siguió terapia junguiana para tratar su alcoholismo. La evolución de la pintura de Pollock deja entrever el laborioso proceso de individuación, es decir, de llegar a ser uno mismo: desde unos inicios con pinturas claramente figurativas hasta el expresionismo abstracto, Pollock experimenta la influencia reconocible de Picasso, Miró, la abstracción y el simbolismo.

En principio, parecería que la idea del símbolo y del arquetipo, en sentido junguiano, fuese incompatible con el expresionismo abstracto, puesto que pensamos que una imagen es una figura reconocible que copia algún elemento de la realidad externa o lo representa. En este

---

[27] "Vaig intentar de plasmar les al.lucinacions que em produïa la fam que passava. No és pas que pintés el que veia en somnis, com propugnaven aleshores Breton i els seus, sinó que la fam em provocava una mena de trànsit semblant al que experimentaven els orientals. Aleshores realitzava uns dibuixos preparatoris del pla general de l'obra, per saber on havia de col·locar cada cosa. Després d'haver meditat molt el que em proposava de fer, vaig començar a pintar, i sobre la marxa introduïa tots els canvis que creia convenients. Reconec que El Bosco m'interessava molt, però quan treballava en el «Carnaval» no hi pensaba." Extracto de una entrevista citada por Lourdes Cirlot en su artículo "El carnaval de arlequín. Punto de partida del estilo de Miró." Materia: Revista d' art, ISSN 1579-2641, Nº. 1, 2001 (Ejemplar dedicado a: L'estil - El estilo), pags. 243-272. La autora establece paralelismos entre Miró, El Bosco y Bruhegel

[28] "At these sessions, Pollock rarely spoke. Consequently, Henderson urged the artist to bring in some of his drawings for analysis. Over the course of 18 months, Pollock provided Henderson with 83 images, 13 of which were drawn on opposite sides of the same paper" Amy Elizabeth Sedivi "Unveiling the Unconscious: The Influence of Jungian Psychology on Jackson Pollock and Mark Rothko" p.15 Tesis para The College of William and Mary, Virginia. USA. Descargable en http://publish.wm.edu/honorstheses/284/

sentido podemos pensar en la pintura de DALÍ como un representante canónico de lo que debemos entender por pintura psicoanalítica: arte figurativo cargado de materiales oníricos. Podemos comparar dos cuadros de dimensiones similares "The Deep" de Jackson Pollock (1953. Medida: 2´20x1´50) y "Assumpta Corpuscularia Lapislazulina" de Dalí (1952. 2´30x1´44). El contraste no puede ser más radical. DALÍ representa figurativamente un discurso surrealista, barroco, cargado de simbolizaciones metafísicas y religiosas. JACKSON POLLOCK nos plantea un enigma de luz y oscuridad que expresa su alma con una aterradora sencillez nihilista[29].

La obra "Circle" de POLLOCK puede servirnos como ejemplo para mostrar que los símbolos no sólo se expresan como imágenes, sino también como formas y colores. En "Circle" vemos la forma del mandala que representa la tendencia a la concentración y a la configuración de un centro o sí mismo, y dentro de ella, vemos la predominancia de los colores rojo, amarillo, azul y verde. Estos colores simbolizan lo que Jung llama las funciones psíquicas, a saber, la emoción, la intuición, el pensamiento y la percepción, que nos permiten elaborar juicios y orientarnos en la realidad. El pensamiento nos dice lo que una cosa es, la emoción y el sentimiento nos presenta el valor que tiene esa cosa, la percepción nos informa de la existencia de algo, y por último la intuición nos da una idea de su origen y destino. El pensamiento y el sentimiento son funciones racionales, ordenadoras, mientras que la percepción y la intuición son irracionales. Estas cuatro funciones tienen que complementarse y equilibrarse psíquicamente para juzgar con acierto la realidad psíquica. De lo contrario, el individuo se relaciona con la realidad solo a través de una de esas funciones, por ejemplo, el pensamiento, dejando al individuo inválido desde el punto de vista de la vida afectiva y emocional. Al margen de este simbolismo del color, observamos también el simbolismo mesoamericano de la serpiente, y por extensión, lo que pueda significar la serpiente, bajo todas sus formas, desde el punto de vista del inconsciente colectivo y de la mitología universal comparada.

El momento cumbre de la búsqueda pictórica de Jackson Pollock se sitúa hacia 1947 cuando inicia la pintura dripping y la action painting. Estas composiciones, como la "Blue Pols Number 11" de 1952, son de dimensiones colosales, abrumadoras, invasivas. Recuerdan las dimensiones del Guernica de Picasso, salvo que el Guernica es una obra figurativa, mientras que en el expresionismo abstracto de Pollock ha desaparecido por completo la figuración y el simbolismo. La superficie de la tela está cubierta por completo de trayectorias de pintura sin orden en donde ha desaparecido la distinción entre fondo y figura. La referencia al mundo exterior reconocible ha sido sustituida por la irrupción del automatismo inconsciente que surge de la realidad interior. Pollock, en el acto de pintar, simplemente dejaba surgir desde dentro lo que la naturaleza necesitaba exteriorizar. Parece

[29] Para el análisis de estas obras en relación con el proceso creativo y el inconsciente se puede consultar la investigación de la artista Asta Sutton en Faculty of Art and Design of the University of Lapland "Art and the Unconscious. A Semiotic Case Study of the Painting Process". http://lauda.ulapland.fi/handle/10024/61720

la traslación de la escritura automática al terreno de la pintura. Los paisajes que aparecen en sus pinturas nos remiten a las trayectorias de la brocha por el lienzo, a la acción, al movimiento, al desplazamiento en el espacio de fuerzas que aparecen y desaparecen en el acto de pintar. La intención ha desaparecido por completo y nos enfrentamos a la acción sin plan, sin otra finalidad que ella misma, como si el inconsciente mismo trazara sus líneas de fuerza por medio del pintor. La tendencia del cerebro a ordenar las percepciones en la mejor forma posible queda por completo en suspenso: solo queda dejarse invadir por las dimensiones del mural y dejarse fascinar por las trazas de pintura que remiten a los movimientos que realizó Pollock al pintar.

Si nos atenemos al contexto histórico, el expresionismo abstracto de Pollock nos remite a su antítesis: el realismo socialista de la Unión Soviética, arte figurativo cargado de intenciones políticas y pedagógicas donde la libertad creativa del artista es vigilada por los comisarios del partido. La libertad que representa Pollock, en tanto que artista, frente a la ausencia de libertad del artista del bloque soviético, parecería una exaltación de los valores occidentales, salvo que en esta pintura capitalista ha desaparecido todo individuo reconocible y ha sido disuelto, tal vez, en las fuerzas del inconsciente, que se aproximan peligrosamente al caos de la desintegración de la materia que acontece en las pruebas nucleares de la Guerra Fría. La libertad del individuo capitalista que se refleja en esta espontaneidad es un puro movimiento sin otro fin que sí mismo, o por decirlo de otro modo, es la libertad de una conciencia que carece de sentido, una absurda producción y consumo de objetos sin finalidad alguna, sin sentido y sin compromiso social. Esto puede contrastar, por ejemplo, con los murales de Diego Rivera, que también sufrió la censura de John Rokefeller junior.

Jackson Pollock murió en accidente de tráfico tras recaer en su alcoholismo. No siempre las TERAPIAS consiguen resultados duraderos.

Hemos dicho que Jackson Pollock siguió terapia junguiana con el doctor Henderson.

Someterse a TERAPIA requiere establecer una confesión, confesión que muchas veces se hace imposible por las barreras que hay que superar. Al parecer, Pollock no hablaba en las sesiones de terapia, por lo que Henderson le animó a realizar dibujos que servirían como base para establecer la comunicación con el inconsciente. Pollock realizó 83 dibujos para estas sesiones en el transcurso de 18 meses.

La introducción del arte en terapia es un MÉRITO de C.G. JUNG. La creatividad artística permite expresar aquello que el lenguaje no puede decir. Pedir a los individuos que sean creativos es lo mismo que pedirles que levanten las barreras normativas y se arriesguen a la libertad. El ejercicio de la imaginación activa o el fantasear activo requiere poner entre paréntesis o en suspenso los prejuicios que coartan la libertad expresiva. Jung fue capaz de entender el INCONSCIENTE COLECTIVO como una instancia constantemente creadora de imágenes. Por decirlo de algún modo, la energía psíquica sobrante que no se dedica a

cumplir funciones puramente fisiológicas, se transforma o accede a la conciencia en forma de imágenes que ponen en orden o dan forma a las emociones que traspasan el umbral de la conciencia dándoles un sentido o finalidad.

Un ejemplo de esta utilidad del arte en la recuperación de la salud psíquica lo encontramos en la DOCTORA BRASILEÑA NISE DA SILVEIRA.

La doctora Nise es un ejemplo de vida de lucha contra el mundo. Pasó dieciocho meses en la cárcel por poseer libros marxistas y vivió en semiclandestinidad desde 1936 hasta 1944 en que fue restituida al servicio público en el centro nacional psiquiátrico Pedro II. Por su negativa a aplicar terapias agresivas fue transferida a la sección de terapia ocupación. En esta sección amplió el contenido de las ocupaciones propiciando las actividades artísticas de los pacientes. La expresión simbólica de las emociones por medio de la pintura y la escultura produjo una mejora de los enfermos. Como resultado de esta práctica artística, la doctora Nise da Silveira fundó el Museo de Imágenes del Inconsciente en Río de Janeiro reconocido por la UNESCO. También introdujo animales como co-terapeutas que permiten establecer a los enfermos vínculos emocionales con la realidad y mejorar su estado de salud mental.

Hemos visto cómo el arte del siglo XX fue alejándose de la imitación de la realidad exterior para convertirse en la expresión de la realidad interior. En la medida en que las tecnologías de la observación natural agudizaban la mirada sobre la realidad, se abría para el arte la posibilidad de representar mundos microscópicos y macroscópicos, desde formas celulares hasta inquietantes vibraciones de ondas. El arte abstracto llevó el arte hacia terrenos cada vez más alejados de los reconocible para presentarse como representando el puro enigma del universo.

La INVESTIGACIÓN DEL INCONSCIENTE Y LA COMUNICACIÓN CON EL MISMO para sacar a la superficie sus secretos nos plantea los LÍMITES de dicha indagación. El ARTISTA como médium entre la conciencia colectiva y el inconsciente colectivo se presenta como el antiguo profeta o adivino. Aquello que era marginal dentro de la sociedad, el artista y su aventura existencial, empieza a ser SÍMBOLO de una sociedad más LIBRE y tolerante: la vida creativa del inconsciente permite la variedad de formas de vida de que hacen gala las sociedades abiertas.

Decía Jackson Pollock: “Yo soy la naturaleza”. C.G. JUNG también afirma que el INCONSCIENTE es naturaleza, y que, de alguna manera, sus PRODUCTOS (los sueños, los símbolos, las imágenes) son naturaleza. Cuando el ARTISTA contacta con el inconsciente actúa como el profeta que traduce los alaridos de la pitia poseída por el dios en Delfos.

Ahora bien, podemos plantearnos este LÍMITE en el que la conciencia deja de ser conciencia, o este límite en el que el inconsciente empieza a ser consciente. Siguiendo a Peter Singer, podemos dejar al margen el prejuicio especista antropocentrista, y tratar de preguntarnos por los LÍMITES DEL ARTE. Para ello, realizaremos una reflexión final

fijándonos en el arte producido por animales, en el arte infantil, y en lo poco que sabemos sobre los niños salvajes.

JUNG planteó unos UMBRALES de conciencia más allá de los cuales las representaciones son inconscientes. La metáfora que utiliza es la del espectro de la luz. Los ARQUETIPOS son una especie de tendencia, una especie de instinto formal, una especie de canalización energética que permite producir representaciones e imágenes cargadas de numinosidad y poder para fascinar, hasta tal punto que nos pueden poseer e invadir poniendo en entredicho nuestra individualidad[30].

Cuando contemplamos las obras del expresionismo abstracto, no podemos dejar de relacionar el resultado de la creación artística y la técnica misma con las pinturas realizadas por animales, ya sean elefantes, palomas, perros, o todo tipo de simios. De hecho, fue por esa misma época, los años 50, cuando surgió el interés por la pintura animal.

DESMOND MORRIS entrenó a un chimpancé llamado Congo para que pintara cuadros. En su obra “Biología del arte” trató de averiguar las fuentes del arte. Sea cual sea la respuesta a este debate, lo que sí se puede afirmar es que los animales artistas tienen cierto sentido de la composición y la simetría, incluso cierto sentido para dar por acabada la obra. La fascinación que produjo este fenómeno fue tal que tanto Dalí, como Miró y Picasso, adquirieron o tuvieron obras de Congo. Dalí llegó a afirmar que Jackson Pollock era el mono, y que Congo era el verdadero humano.

En cuanto al arte infantil, el niño garabatea con dos años. El garabato es así el producto artístico más primitivo que existe, el inicio de todo arte plástico. El garabato nos aproxima a ese LÍMITE del inconsciente en el que el arquetipo desaparece.

Digamos que estando en estos LÍMITES DE LO SIMBÓLICO, EN LOS TERRITORIOS FRONTERIZOS DE LA CONCIENCIA Y EL INCONSCIENTE Y LO QUE SURGE DE ESTOS TERRENOS, el expresionismo abstracto sería la última frontera del arte. Allí se darían la mano Jackson Pollock, el chimpancé Congo y también el niño que garabatea con dos años. En todos ellos, el INCONSCIENTE es una posesión abrumadora de la que la conciencia aún no se ha diferenciado.

Pasemos a considerar los niños salvajes. Si JUNG nos plantea los ARQUETIPOS como tendencias de la psique a priori - naturales – a producir formalmente ciertas

[30] “El arquetipo es un elemento vacío en sí, formal, que no es sino una *facultas praeformandi*, una posibilidad dada *a priori* de la forma de representación. Lo que se hereda no son las representaciones, sino las formas que en este aspecto corresponden exactamente a los instintos determinados también formalmente. Del mismo modo que la existencia de arquetipos, puede también ser demostrada la del instinto, mientras éste actúa *in concreto”*. C.G. Jung. “Recuerdos, sueños, pensamientos” Seix Barral. Barcelona 2002. p473

representaciones cuyo contenido es cultural, podemos preguntarnos entonces por qué en los niños salvajes no hay documentadas conductas simbólicas de este tipo.

Cuando reflexiono sobre los niños salvajes, solo puedo CONCLUIR que hay INCONSCIENTE COLECTIVO, pero que no es natural sino CULTURAL. La producción de sentido y significado es un hecho cultural. POR SÍ MISMAS, las IMÁGENES que produce el inconsciente NO SIGNIFICAN NADA, no contienen nada inteligible, a no ser que el terapeuta haya adquirido un bagaje cultural tan inmenso en antropología, historia de las religiones o mitología que le permita conectar esas imágenes producidas en el inconsciente con la tradición consciente olvidada e ignorada por el lego.

La ANALOGÍA como operación lógica tiene LÍMITES más allá de los cuales la POESÍA extiende su reino.

PLATÓN trató de explicar el mundo postulando un mundo paralelo.

Los arquetipos de Jung nos permiten una aventura emocional para salir de la monotonía de la jaula de hierro. Esta salida psicológica se adapta muy bien al mundo, una vez que el individuo SE ENCIERRA EN LA JAULA METAFÍSICA DE LA TEORÍA DE C.G. JUNG.

Resumidamente, NO SOMOS NADA. SOLO REPETICIÓN DE ARQUETIPOS. YA LO SABÍA PLATÓN. Y TAMBIÉN MI ABUELA.
